

Rafael Antonio Cunha  
Perrone

*a*

## CITAÇÃO COMO REFERÊNCIA e A REFERÊNCIA COMO CITAÇÃO

054

pós-

### RESUMO

O ensaio objetiva estabelecer paralelos entre a citação acadêmica e a citação utilizada como referência, para a produção das obras ou projetos de arquitetura. O artigo discute o uso de figuras paradigmáticas ou significativas, transladadas ou amalgamadas nas obras de arquitetura, a partir do entendimento da citação como dado argumentativo e qualitativo. Investiga algumas de suas assimetrias e congruências em sua utilização na linguagem escrita, como transcrição direta ou como fonte interpretativa, reelaborada e incorporada como argumento em outro texto. Pondera que, no ensinar, estudar e fazer arquitetura é preciso saber citar **com** referência, para poder citar **como** referência.

### PALAVRAS-CHAVE

Arquitetura, projeto, citação, referência.

## LA CITACIÓN CON REFERENCIA Y LA REFERENCIA COMO CITACIÓN

### RESUMEN

El ensayo objetiva establecer paralelos entre la citación académica y la citación utilizada como referencia, para la producción de obras o proyectos de arquitectura. El artículo discute el uso de figuras paradigmáticas o significativas, trasladadas o amalgamadas en las obras de arquitectura, a partir del entendimiento de la citación como dato argumentativo y cualitativo. Investiga algunas de sus asimetrías y congruencias de su utilización en el lenguaje escrito, como transcripción directa o como fuente interpretativa, reelaborada e incorporada como argumento en otro texto. Pondera que al enseñar, estudiar y hacer arquitectura es necesario saber citar con referencia, para poder citar como referencia.

### PALABRAS CLAVE

Arquitectura, proyecto, citación, referencia.

## THE CITATION WITH REFERENCE AND THE CITATION AS A REFERENCE

### ABSTRACT

This paper aims to draw parallels between the academic citation and the citation used as reference in the architectural production. The article discusses the use of paradigmatic or significant figures conveyed or amalgamated in architectural works. It sets off from the understanding of the citation as argumentative and qualitative data. It also investigates some of citations asymmetries and congruences on its use in written language, like the direct transcription or as an interpretive source, reworked and incorporated as an argument in another text. Finally it ponders that in teaching, studying and making architecture it is necessary to know to cite with reference to be able to cite as reference.

### KEY WORDS

Architecture, architectural design, citation, reference.

*“Por que versejas numa língua já falada que por ti  
rima e pensa, crês então que és poeta?”*  
Goethe

Citar é usar o artifício de apresentar um novo argumento por meio de outro já consagrado. Esse, por sua notória qualidade, tem o poder de validar o pensamento ou a asserção pretendida.

Quer na cultura erudita, quer na popular, é comum fazer citações para alicerçar nossas posições.

Daí os provérbios, os preceitos e os ditados. Na vida acadêmica:

[1] *“Arquitetura é o jogo sábio, correto e magnífico dos volumes sob a luz”*;  
[2] *“Desenho é também desígnio”*; [3] *“Menos é mais”*; etc. No dia a dia: [4] *“Os provérbios dizem, não raro, grandes verdades”*; [5] *“Quem ama o feio, bonito lhe parece”*; [6] *“Casa de ferreiro, espeto de pau”* ; etc.

A consagração dos ditos traduz-se nos *bem ditos* ou *benditos* (part. pas. de *benedicare* de *ben(e)-*, *bon-* e *diz*). Estes parecem construir nosso cotidiano, são nossas companhias, são sintonias que atuam como pequenos *“aparelhos ideológicos”* que andam conosco. Então, deve-se conhecê-los para conhecê-los, pois se sabe que: [7] *“diz-me com quem andas que te direi quem és”*.

Além de convivermos com nossos ditos, em nossos textos, aulas e discursos, gostamos e obrigamo-nos a utilizá-los. Por imperativo de seu uso, poderíamos invocar: [8] *“diz-me o que citas que te direi quem és”*, ou melhor, com quem quer se parecer. Entretanto, muitas vezes citamos para opor, desenvolver ou negar idéias de outras autoridades às quais não queremos acompanhar, pois, em nossa argumentação, não desejamos assumir, *strito sensu*, suas posturas – Lembramos: [9] *“Homines sunt ejusdem farinae”*, revelando que não somos “farinha do mesmo saco.”

Se as máximas de alguns provérbios podem conduzir a alguns temas explicativos de nosso fazer individual e social, podem, também, indicar alguns temas e reflexões sobre o ensinar e o fazer arquitetura, nos últimos anos do século passado e nos primeiros do que se iniciou.

A noção de uma obra de arquitetura estar repleta de referências articuladas não é nova. Afinal, tal obra é um produto histórico-social que contém técnicas, revela uma organização social, abrange programas, abriga funções e expressa valores artísticos.

O fato de essa noção não ser nova não é um motivo para deixarmos de tratá-la com atualidade. Na contemporaneidade, parece que o estudo dessas referências tem prestado grande auxílio para o entendimento e formulação de nossos projetos.

Mas não devemos [10] *“desviar a conversa”* ou [11] *“esticar o assunto”*, voltando à citação. Acreditamos que o modo como ela é entendida e interpretada será elucidativo para as delineações deste ensaio.

Mencione-se [12] o *Aurélio*, a expor quatro significados para *“citar”*: ***“Citar*** (do latim *citare*) v.t.d. 1 – *Mencionar ou transcrever como autoridade ou exemplo;*

2 – Mencionar o nome de, fazer referência; 3 – Referir ou transcrever um texto em apoio do que se afirma; 4 – Jur. Avisar intimar ou aprazar para comparecer em juízo.”

Encontramos, ainda [13], no *Larousse*, outra acepção: “**Citação** (do latim *citatio, citationis*) – Trecho coreográfico, musical, plano cinematográfico, inserido na criação de um artista sem que ele seja o autor do trecho.”

As definições dos dicionários permitem-nos confirmar que a essência da citação é a operação de translação de parte de uma obra de um autor para outra obra, sendo esta de outro ou do mesmo autor.

Evidentemente, na citação, desde a escolha e seleção do autor e do texto há, no mínimo, um ato interpretativo e dentro dele há vários graus pelos quais essa operação se realiza.

Entretanto, para o entendimento deste texto, há, nos limites dessa operação de traslado, duas operações a delinear-se. Em uma delas, a citação é um elemento estável que se desloca para um novo contexto. Na outra, ela é um elemento que se transforma na translação.

No trabalho acadêmico, a citação direta é, por regra, uma translação mecânica de simetria impecável. A partir da escolha do trecho, o elemento trasladado permanece perfeito, tal como foi dito, com a autoridade que lhe é pertinente. Sua função é a de validar as assertivas do outro texto, dando-lhes o estatuto de comprováveis e corretas. Pode, também, ser escolhido para ser criticado, ampliado ou desenvolvido. Em todos os casos, quer para validar quer para negar, o objetivo da citação é o da utilização de afirmativas de autoridades que auxiliam, por sua estatura, o que desejamos argumentar.

A citação pode ser indireta. Nesse caso, existirá uma parcela interpretativa e um esforço de síntese que vão além da seleção do texto. Em um manual atual de metodologia do trabalho científico, Antonio Severino assim define:

[14] “As citações são elementos retirados dos documentos pesquisados durante a leitura de documentação e que se revelam úteis para corroborar as idéias desenvolvidas pelo autor no decorrer do seu raciocínio. Tais citações são transcritas a partir das fichas de documentação, podendo ser transcrições literais ou apenas alguma síntese do que se quer citar.”

De qualquer forma, a citação ocorre quando argumentamos em função do que desejamos demonstrar. Temos clareza que [15] “*allegare nihil et allegatum non probare paria sunt*”.

Entendemos, nesse sentido, a citação acadêmica como o ato de “transcrever como autoridade ou exemplo” ou “transcrever um texto em apoio do que se afirma” ou, em sentido oposto, naquilo que se deseja negar.

Nos escritos acadêmicos, a citação direta deverá vir perfeitamente distinguida do texto, delimitada em sua unidade, entre aspas. Ainda mais, deverá vir identificada com referência do autor, livro, data, etc. Além de trasladada ao pé da letra, deve vir referenciada ao pé da página.

Outra forma de citação ocorre de forma menos regrada – nela, a passagem, parte ou a obra citada é apropriada de modo mais livre. No traslado, o elemento citado é transformado, reelaborado. Sua utilização é a de “fazer referência”, não a de fazer reverência. Aqui, ao contrário da citação **com** referência (uso acadêmico), temos a citação **como** referência.

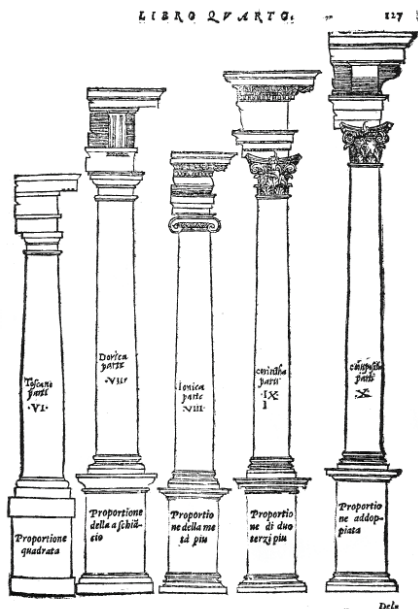
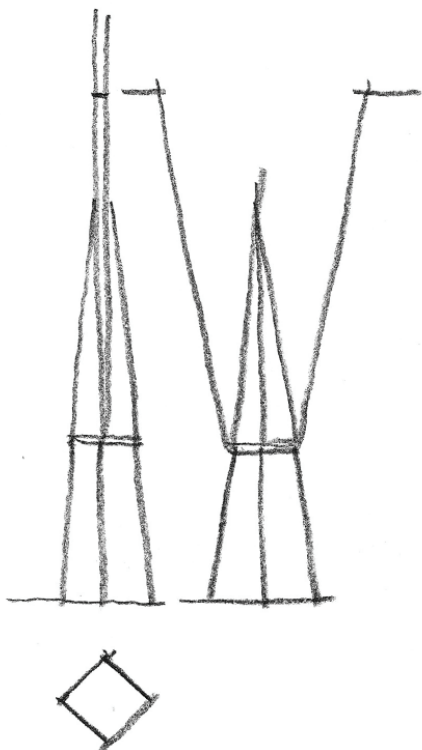


Figura 1: As cinco ordens da arquitetura  
Desenho: Sebastião Serlio

Figura 2: Coluna do edifício da FAUUSP, 1964  
Desenho: Vilanova Artigas



Assim, Caetano Veloso pode cantar [16]: citando Zé Ketí:  
[17] "[...]  
Eu sou o samba  
A voz do morro rasgou a tela do cinema  
E começaram a se configurar  
Visões das coisas grandes e pequenas  
[...]"

No longo percurso descrito pela disciplina e prática arquitetônicas podemos encontrar alguns exemplos dessas duas atitudes.

São conhecidas as ordens de arquitetura e, particularmente, [18] a prancha de Sebastião Serlio (Figura 1) apresentada em seu *Trattato di architettura*. Também é conhecida a coluna do Prédio da FAUUSP, apresentada em croqui (Figura 2) realizado a partir do desenho de Vilanova Artigas.

O desenho das colunas constantemente foi uma provocação para o “fazer arquitetura”, visto que a construção de um artefato arquitetônico sempre implicou em expressar uma solução para o desafio de superação da força da gravidade.

Em que diferem as colunas e atitudes de Serlio e de Artigas?

As colunas de Serlio são interpretações realizadas a partir de Vitruvius, de seu mestre Peruzzi e de sua própria experiência profissional. Como elementos de desenho, procuram ser padrões para as citações, fazendo parte da tratadística. Depois de desenhadas, a partir do texto de Vitruvius, intentam se apresentar como paradigmas, vocábulos para utilização ou citação, em várias obras de arquitetura.

As colunas da FAU também são exemplares, fazem parte de um repertório. Artigas as descreveu como “*cariátides modernas*”, citando sua fonte etimológica. Entretanto, no desenho dessas colunas, mesmo tendo – como Serlio – partido de citações para configurá-las, seus objetivos e métodos foram diferentes.

Em Serlio, as colunas procuram ser desenhadas como eram. Foram para o projeto elementos, como nos textos são os trechos entre aspas. Foram transcritas para se tornarem emblemáticas. Existem para serem tal qual o nome do quarto livro de seu *Trattato: Regole generali di architettura di Sebastiano Serlio bolognese sopra le cinque maniere degli edifici cioè toscano, dorico, ionico, corinthio e composito con gli esempi de l'antiquità che per la maggior parte concordano con la dottrina di Vitruvio*.

Seu trabalho, no entender de Krufft (1990), intenciona construir referências práticas e sugestões concretas para as tarefas da arquitetura:

[19]“*Serlio continúa por el mismo camino (que Filarete y Francesco di Giorgio) al publicar un atlas ilustrado de la arquitectura, elaborado con un lenguaje conciso y comprensible, de modo que también pueda servir de ayuda inmediata para los trabajos de planificación de arquitectos ‘mediocres.’*”

Em Artigas a referência é transformada, a citação é incluída no novo trabalho criado: [20] “*é uma observação do homem que contempla a coluna grega e sabe que, na hora em que ela passa do fuste para a arquitrave, se transforma em flores e conversa com uma ( sic) outra linguagem.*”

Em Serlio, temos a citação para ser usada *ipsis letteris*. Em Artigas, a citação é uma referência para a operação arquitetônica.

O desenho de Serlio introduz figuras emblemáticas. As colunas estão como elementos-tipo, construídas para expor sistematicamente seus atributos. Sobre estes, poderão ser fundados vários discursos de ordenamento e organização morfológica. São exemplares de colunas que, para se transformarem em referentes, foram tipificadas. Isto é, em sua feitura, foram retirados de cada uma delas todos os traços peculiares de desvio da norma que pudessem conter.

Na coluna de Artigas, ele reflete e absorve a citação das cariátides. Assim expressou:

[21]“*Confesso-lhes que procuro o valor da força da gravidade, não pelo processo de fazer coisas fininhas, umas atrás das outras, de modo que o leve seja leve por ser leve. O que me encanta é usar formas pesadas e chegar perto da Terra e, dialeticamente, negá-las.*”

Pelo desenho de Serlio, as colunas podem ser vistas como elementos de um catálogo, disponíveis para aplicação desde que se conheçam as regras de sua constituição.

Com base na cariátide moderna, refletida pelo desenho da coluna da FAU, temos a translação não-simétrica, a aplicação não de um padrão, mas de um modo de entendimento. Ainda mais: ela, enquanto coluna, não é configurada como elemento isolado, mas como relação entre as formas do edifício e a terra.

A partir das cinco ordens poderíamos ter um infinito número de prédios nos quais poderão ser aplicadas colunas desenhadas, por normas e regras preestabelecidas. Daí, a visão de toda a manualística e do jeito acadêmico de projetar como um dispor de elementos canonizados, em regras bem definidas.

No desenho de Artigas temos um raciocínio, dedicando à coluna um lugar no edifício entre os volumes e a terra. Daí, entendermos a aplicação criativa de uma formulação estrutural. O projetar com citações em uma proposição interpretativa.

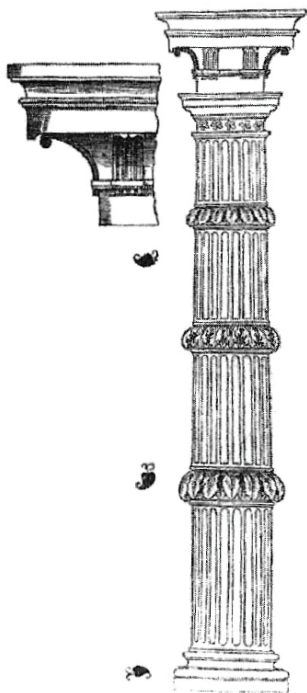
É claro que os objetivos dos desenhos de Serlio eram diversos dos de Artigas. Mas aqui o que interessa registrar é que as operações de Serlio, em construir “paradigmas”, estão contidas na obra de Artigas, em um modo de citação indireta, pelo qual as colunas deixaram de ser canônicas e passaram a poder ser entendidas como “figuras tipo”.

O esforço de Serlio em registrar as ordens foi ampliado por inúmeros tratadistas como Vignola, (1554), Delorme (1567), Palladio (1570), Perrault (1683) e outros, cada qual revisitando as ordens e verificando várias possibilidades de interpretá-las.



Figura 3: Coluna de tronco de árvore (1567)  
Desenho: Philibert Delorme

Figura 4: Ordem francesa (1567)  
Desenho: Philibert Delorme



Por meio de todas essas variações interpretativas as ordens puderam passar de "modelos" para cópia a referências para as operações arquitetônicas. Assim, a atitude de Artigas não foi a de instituir uma nova ordem – a "ordem cariátide brutalista", mas a de utilizar, em seu projeto, o conceito de coluna envolvido nas relações de base, fuste e capitel. Por meio de uma paráfrase à interpretação de Argan sobre o "tipo" na arquitetura, que, embora se refira à configuração de edifícios, faculta-nos compreender a aplicação das colunas paradigmáticas das ordens, quando passam da condição de "modelos" para se configurarem por meio de conceitos mais abstratos:

[22] "O tipo {aqui as figuras conceituais de cada coluna}, portanto, apresenta esquematizada uma experiência histórica à qual pode seguir apenas uma pesquisa e determinação de um novo edifício {aqui se entenda coluna}, ou seja, ele cria uma situação de insuportável abstracionismo da qual só se pode sair passando a ação concreta, prática de uma nova construção {de uma nova coluna}. Não teria havido motivos para passar do estudo de cada monumento {aqui se entenda elemento arquitetônico} à definição do tipo se o objetivo fosse, tão somente, a imitação ou a cópia de uma obra antiga {aqui se entendam as colunas de Serlio, como modelo}. O objetivo principal da tipificação é o projeto. Num procedimento de projeto a escolha de um tipo substitui a fase de invenção, ou então, ocorre depois dela."

Essa observação é clara, pois, nos processos de projeto de arquitetura, as referências sempre foram imperativas [23]: "é necessário, em tudo, um antecedente: nada, em nenhum gênero, provém de nada; e isto deve se aplicar a todas as invenções dos homens."

Sobre a interpretação das ordens também se pode incluir outra forma de citação indireta, a da criação de uma ordem (Figuras 3 e 4). O arquiteto Philibert Delorme (1510-1570), em seu tratado [24] *Le premier tome de l'architecture*, a partir de seus estudos dos quais tinham como fontes, além de Vitruvius e Serlio, medições próprias dos monumentos, não postulou, para as ordens, como já havia feito Perrault, proporções de valor normativo absoluto, deixando-as para a consideração de cada arquiteto. Além disso, adicionou às ordens clássicas uma nova ordem: a ordem francesa.

[25] "A novidade de sua teoria das ordens é a invenção de uma sexta ordem, uma ordem 'francesa'. Em princípio, se remete à hipótese antiga, segundo a qual a coluna deriva de uma árvore..., e por este caminho concebe uma visão quase neo-gótica de um portal de troncos de árvores. Em sua opinião, as ordens arquitetônicas da antiguidade haviam derivado da natureza; e neste caso, por que a França não poderia desenvolver uma própria ordem arquitetônica?"

Tomando essa postura em tempos modernos poderíamos incluir um desenho de Oscar Niemeyer, revelando essa forma de citação para a criação da ordem "brasileira" utilizada em variantes nas colunas dos palácios de Brasília (Figura 5).



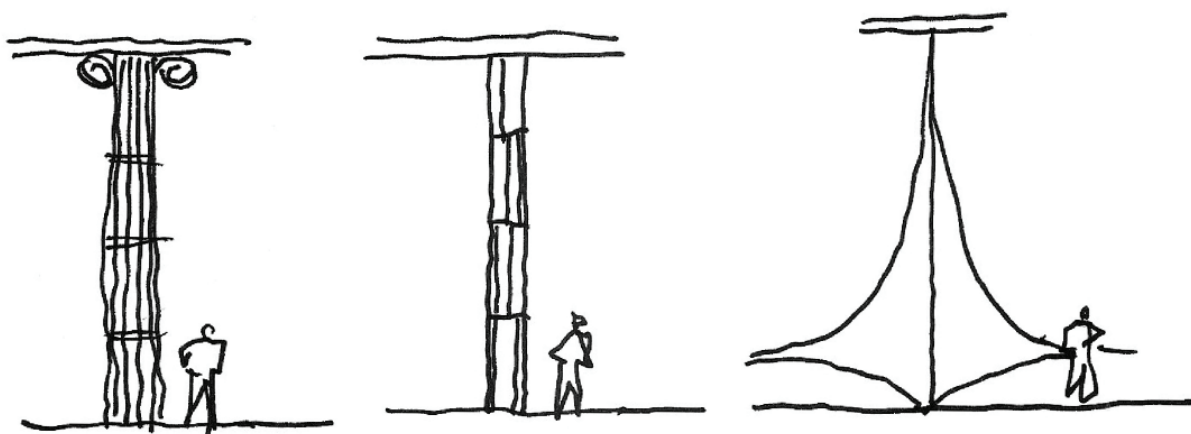


Figura 5: A coluna de ordem jônica, a moderna e a do Palácio da Alvorada  
Desenho: Oscar Niemeyer

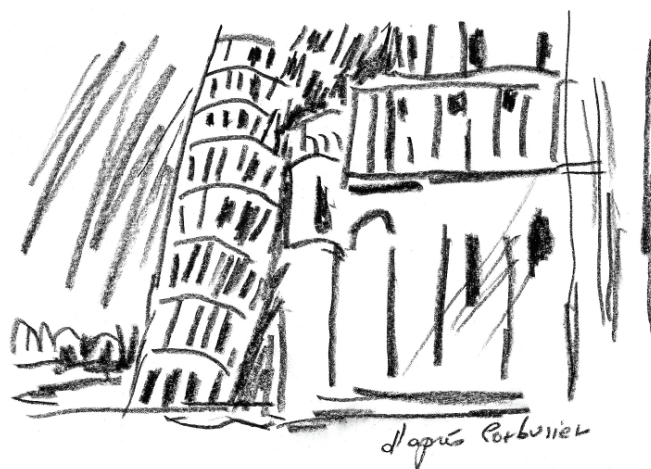


Figura 6: Croqui do Campo Santo de Piza  
Desenho: Autor, a partir de Le Corbusier (1911)

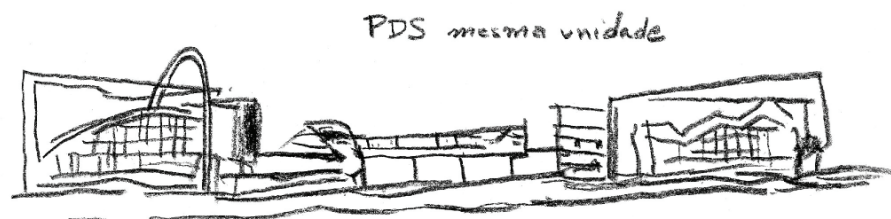


Figura 7: Croqui do Projeto do Palácio dos Soviets  
Desenho: Autor, a partir de Le Corbusier (1931)



Essas são questões postas sobre os elementos da arquitetura. Entretanto, seria possível encontrar outras citações sobre as formas e aplicá-las?

Analisemos um desenho do *Caderno de viagens* (1911) (Figura 6) e outro do projeto do Palácio dos Soviets (1931) (Figura 4), ambos realizados a partir de croquis de Le Corbusier. Aproveitemos para compará-los com um desenho [26] explicativo de Gromort, incluído em seu *Essai sur la theorie de l'architecture*.

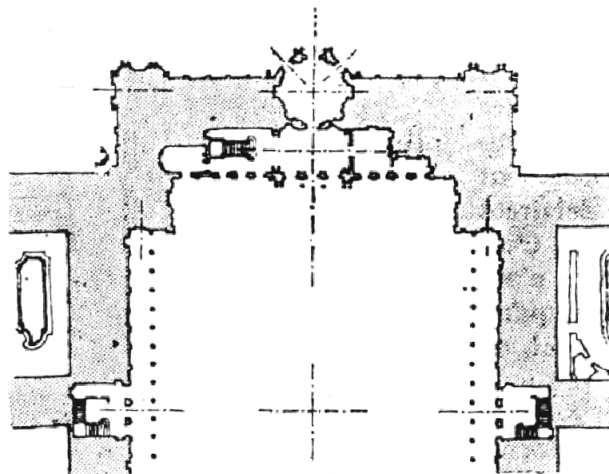
Os desenhos dos *Cadernos de viagem* foram para Corbusier, o que mais tarde Michael Graves sistematizou como croqui de referência:

[27] "Um tipo de desenho [...] como um artefato físico coletado ou admirado como um modelo contendo uma importância simbólica, o croqui de referência é uma base metafórica que pode ser usada, transformada ou, quando não, utilizada mais tarde em uma composição."

O projeto de Corbusier para o concurso do Palácio dos Soviets foi polêmico nas proposições dos elementos, do sistema estrutural e na formulação do arranjo espacial. Em seus croquis, há um de referência, no qual estuda a obra citada; outro, de composição do projeto e, ainda, uma comparação com a composição da obra citada. E o desenho de Gromort (Figura 8). É um desenho didático, com a finalidade de expor a forma de composição de uma residência. No desenho, estão explícitas quatro considerações: a definição dos eixos para a organização, a indicação dos espaços úteis (partes preenchidas), a localização dos espaços de uso (formas preenchidas) e de circulação (partes vazias), além do posicionamento dos elementos de arquitetura (colunas).

No Palácio dos Soviets, Corbusier intenta obter novas formas e propor um diferente agenciamento entre os vários volumes do conjunto projetado. As novas formas derivam de aplicações de estruturas, como a do arco que sustenta o vão da cobertura dos auditórios, fortemente referenciado em Freyssinet e Perret. A composição, de marcante fundamentação axial e elementarista, busca a coerência entre os vários edifícios, propondo que suas estruturas expostas garantam unidade ao acoplamento. No croqui comparativo, sobre o desenho do Palácio dos Soviets,

Figura 8: Planta de uma residência particular  
Desenho: Georges Gromort



cita: “mesma unidade” e, sob o croqui de Piza: “unidade no detalhe e tumulto no conjunto.”

No desenho de Gromort, busca-se a definição de princípios e o método é a organização das citações, mostrando um exemplar a ser seguido.

Nele indicam-se regras de organização definidas, fazendo crer que os elementos já são previamente conhecidos. É como uma gramática inflexível que pressupõe a existência dos vocábulos e suas articulações em gênero, número, grau ou regência.

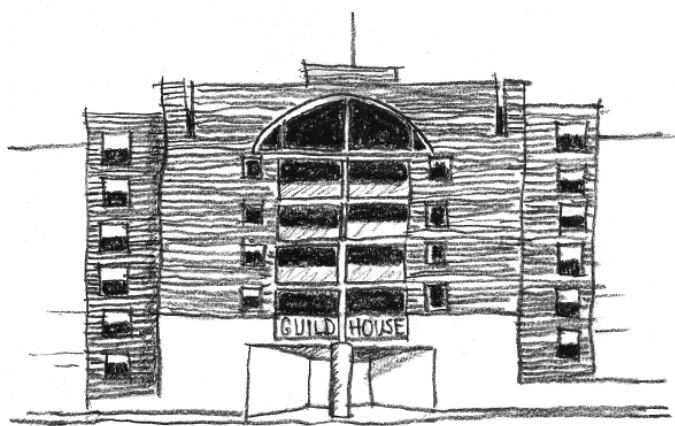
Em Corbusier, os vocábulos principais são resultantes de novas possibilidades estruturais (arcos, tirantes e estruturas expostas das vigas convergentes) e a citação do exemplar histórico é negada, não entendida como regra, mas como uma solução a ser superada.

Encontramo-nos, assim, diante de outros modos de operar a citação. Há, entretanto, mais modos de compreender a citação na arquitetura. Incluiremos, brevemente, mais exemplos, para enriquecer e mesclar diferentes direções interpretativas propostas neste ensaio.

Poderíamos entender as translações operadas por Roberto Venturi em seu projeto para a Guild House (1960-1963). Como entenderíamos sua citação de Palladio, em uma breve observação das janelas centrais do projeto da Villa Malcotenta (1567) (Figura 9). A evidência da transcrição é notória e confirmada pelo propósito do arquiteto de criar, ao mesmo tempo, uma situação emblemática entre uma estrutura convencional e uma composição clássica palaciana.

Venturi cita Palladio, para, por meio de uma fachada simétrica, sugerir uma ordem gigante (com base, corpo e ático) convertendo um edifício, quase vernacular, de seis pavimentos, em aparente palacete de três pavimentos. A justaposição de materiais e signos diversos corrobora a translação. Faixas e planos de cerâmica branca são aplicados para controlar a variação da modenatura das janelas. Estas, bastante convencionais nas casas geminadas tradicionais da Filadélfia, são incorporadas a outro discurso.

Figura 9: Guild House  
(Robert Venturi, 1960-  
1963) e Villa Malcotenta  
(Palladio, 1567)  
Desenho: Autor



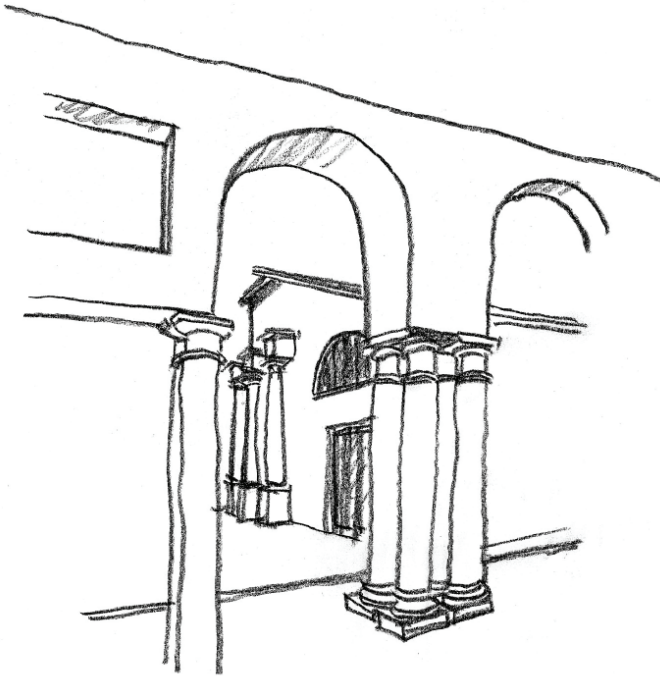


Figura 10: Casa Toscana e Laurenciana, de Thomas Gordon Smith (1979)  
Desenho: Autor

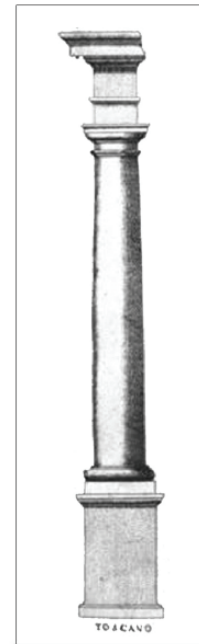


Figura 11: Ordem Toscana do Tratado de Vignola

[28] "Seu efeito é incomum, no entanto, porque os edifícios são sutilmente proporcionados e invulgarmente grandes. A mudança de escala desses elementos quase banais contribui para a expressão da tensão e para qualidade dessas fachadas, que se lêem agora como formas convencionais e não convencionais ao mesmo tempo."

E, de um modo mais direto, como vemos as citações das ordens na Casa Toscana e Laurenciana (1979), projetada por Thomas Gordon Smith? (Figura 7). Nela assiste-se a uma translação direta em que a coluna é incorporada à obra, como uma reprodução de sua figura paradigmática. É um trecho transladado.

Até que ponto, observando-se a figura paradigmática de Theo Van Doesbourg: *Análise da arquitetura de uma residência* (1923) (Figura 11), defrontamo-nos com um modelo de organização de um novo academismo? Será que ela se prestou a ser citada, nas obras de Peter Eisenman, Richard Meier, John Hedjuk e outros, como foi a coluna do tratado de Vignola, para o arquiteto Gordon Smith? Como interpretar o desenho de apresentação da Casa X, de Eisenman? (Figura 12 ).

Ao tratar do problema da utilização da citação, insinuamos que o processo de fazer e ensinar arquitetura implica no conhecimento de uma história do projetar.

Peter Zumthor incorpora à citação outros aspectos da memória, referências a obras, por vezes não-autorais, que podem interessar para a construção de nossos projetos:

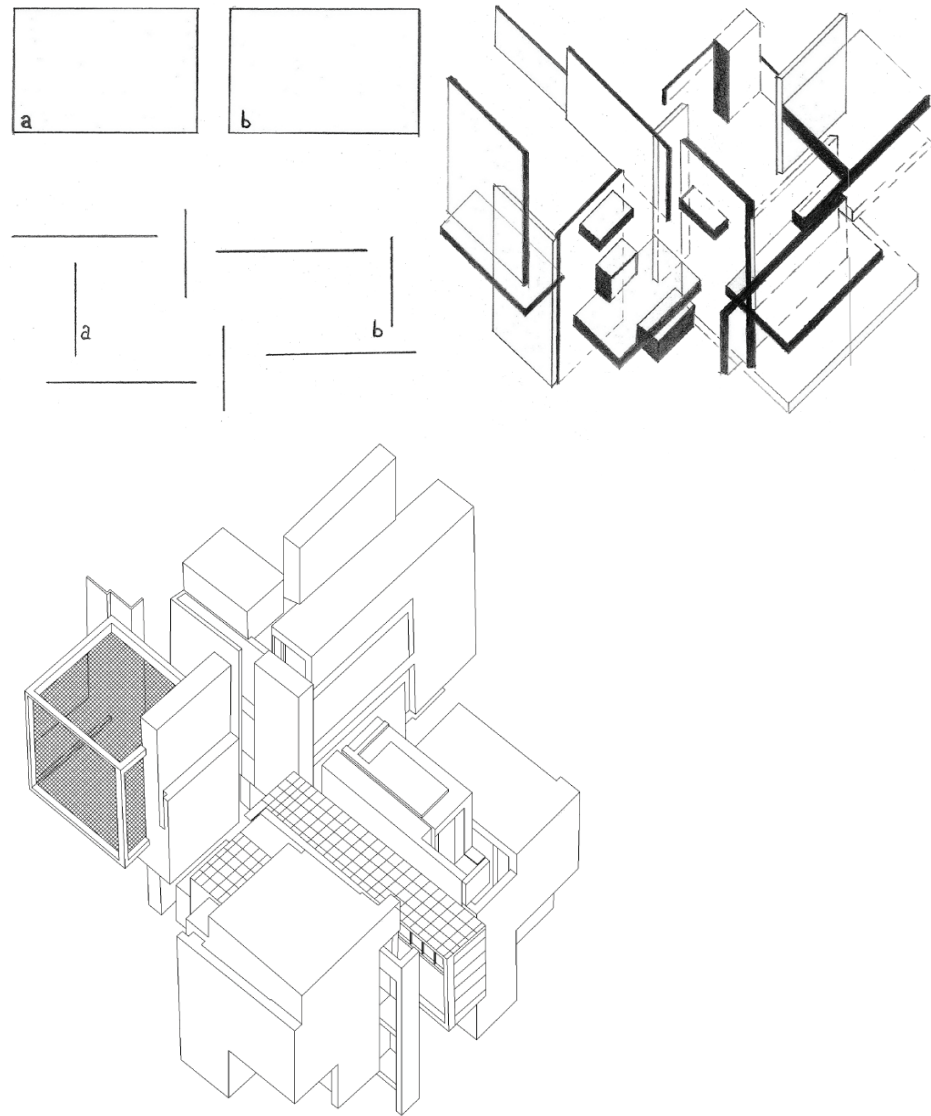


Figura 12:  
Análise de uma  
residência particular  
Elaboração: Theo Van  
Doesbourg (1923)  
House X  
Desenho: Peter Eisenman  
(1975)

[29] "Transportamos conosco imagens de arquiteturas que nos marcaram. Estas podem suscitar questões em nossa mente. Mas com esta base ainda não nasce nenhum projeto novo, nenhuma arquitetura nova. Cada projeto exige novas imagens. As nossas imagens 'antigas' apenas nos podem ajudar a encontrar as novas."

Assim, a arquitetura pode ser entendida como o manejo de um conjunto de imagens e soluções reconhecidas para diversas finalidades, mais ou menos estabelecidas. Essas geraram um repertório que vem sendo, como todo trabalho humano, acumulado e desenvolvido para ser utilizado no projeto de novos artefatos arquitetônicos (com novos programas, tecnologias expressões, culturais, entendimentos dos diversos lugares).



O conhecimento desse arsenal pode capacitar-nos a instituir sempre o avanço, economizando o esforço de reinventar o que foi inventado.

Seu conhecimento pode, também, induzir-nos à reiteração das soluções e dos modelos “*bem ditos*”, sendo passadiços, impedindo-nos de interpretar novas situações, criar ou transformar o ambiente em que vivemos.

Às vezes, por acreditar nesse impedimento, evitamos conhecer nossas fontes de citação e tentamos imaginar que podemos partir do zero.

Por outro lado, o desconhecimento das soluções e dos ditos torna-nos incapazes de transformá-los. Sem conhecê-los e criticá-los, podemos estar reinventando, perversamente, o que já foi inventado para outras ocasiões e finalidades.

No ensinar, estudar e fazer arquitetura é preciso saber citar **com** referência, para poder citar **como** referência.

Evidentemente, este ensaio apenas localizou algumas questões sobre a citação, que envolvem o ensino, a pesquisa e a prática atual da arquitetura. Haverá muitas outras formas de buscar um sentido em interpretar os ditos [30] e aqui fica “*o dito pelo não dito*”.

Afinal, devemos nos livrar da citação como pura cópia ou apoio para justificação de soluções e opiniões passadistas. Entretanto, não há mal-estar em utilizarmos a citação como referência, nos métodos, nos espaços ou nos desenhos de nossas arquiteturas, de nossos ambientes ou de nossas colunas.

E, por falar em colunas, lembremos que Perret citou: “*É preciso fazer cantar o ponto de apoio*” [31] e “*quem canta seus males espanta*.”

### Nota do autor

Texto desenvolvido a partir de apresentação oral realizada no Seminário Pós-Graduação e Projeto de Arquitetura, realizado em 2000, na FAU-Maranhão.

### Nota do Editor

Data de submissão: março 2010

Aprovação: fevereiro 2011

---

### Rafael Antonio Cunha Perrone

Professor livre-docente do Departamento de Projeto da Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da Universidade de São Paulo, professor de graduação e pós-graduação da Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da Universidade Presbiteriana Mackenzie, líder do grupo de pesquisa Projeto & Pesquisa & Ensino.

Avenida Caxingui, 191, ap. 211

05579-000 – São Paulo, SP

(11) 3091-4535; (11) 2114-8313

racperrone@gmail.com